

*Hommage (à Wagner)*をどう読むか

山中 哲夫

Tetsuo YAMANAKA

(外国語教室)

Hommage

Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de mémoire.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familier!
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire.

Du souriant fracas originel hai
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

マラルメ火曜会のメンバーの一人、青年詩人のエドゥアール・デュジャルダンがフランスにワグナーの芸術を広く知らしめるべく、1885年2月に雑誌『ワグナー評論』*La Revue wagnérienne*を創刊した。彼はこの自分の雑誌に尊敬する師マラルメの記事を依頼し、マラルメはこれに応じて『リヒャルト・ワグナー、あるフランス詩人の夢想』*Richard Wagner, Réverie d'un poète français*と題する有名なワグナー論を寄稿し、これは同年8月号に掲載された。この記事はマラルメの演劇観を知る上できわめて重要な評論だが、デュジャルダンはさらに師にワグナーを主題にしたソネを送ってくれるように懇請した。彼はワグナーを扱ったソネの特集を組むつもりであった。マラルメは困惑したが——他の仕事に没入していて時間がなかった——ようやく同年末までには書き上げてデュジャルダンに送った。翌年1886年1月8日号にワグナーを讃える詩人たちのソネが掲載された。ヴェルレーヌ、ルネ・ギル、スチュアート・メリル、シャルル・モリス、シャルル・ヴィニエ、テ

オドル・ド・ヴィゼワなどの象徴派詩人たちの作品が並んだが、件のマラルメのソネはそれらの劈頭に飾られた。これが冒頭に掲げた『礼讃』 *Hommage* と題する作品である。マラルメのもう一つの『礼讃』と区別するために一般には『ワグナーへの礼讃』 *Hommage à Wagner* と呼ばれている。

拙論ではこのソネの含んでいる問題点を論じてみたい。ただし詳しい逐語的な解釈は別の機会に譲って、ここではただ一点、前半部の二つの四行詩においてマラルメは何を言いたかったのか、ということだけを問題にしたい。このことはこのソネの隠された主題であるように思われるからである。ワグナーを讃え、その音楽を顕揚するという表向きの主題とは別に、もう一つのマラルメ個人の思いを反映する主題が隠されていると考えられるからである。後半の二つの三行詩についてはほとんど問題はない。個々の詩語の微妙な意味作用については議論が分れるところもあるようだが、全体として、この二つの三行詩においてはその金管の煌きに託して、マラルメはワグナーの音楽の聖なる栄光を謳っている、という点では諸家の解釈は一致している。

ここで再び最初の四行詩を引用しよう。このソネはこのようにしてはじまっている。

Le silence déjà funèbre d'une moire
 Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
 Que doit un tassement du principal pilier
 Précipiter avec le manque de mémoire.

《マラルメの詩の中でももっとも難解な作品の一つ》と言われているが、その難解さは各語の意味の難解さもさることながら、述べられている状況の曖昧さにも原因がある。日本語に置き替えることはほとんど不可能に近いが、あえて先達の邦訳を並べてみる。「既に喪の 木理模様の黒布の沈黙が 大道具の／上に 多くの襷を寄せて 覆ひ蔽してゐる／背景を、 大黒柱の崩壊⁽¹⁾が その舞台の記憶の／喪失と共に 投棄ててしまふに相違ない。」(鈴木信太郎訳)「巳に波状線なす葬帷の沈黙／そは数多なる異様の襷積を織る／支柱の降下忘却を曳きつつ／顛覆すべき旋律の動産のうへに。」(秋山澄夫訳)「波うつ布のすでに喪にある沈黙が／家具の上に一つならず置くひだを／そそり立つ柱の凝固は／記憶の欠如と共に払い落す。」(篠沢秀夫訳)⁽³⁾——訳としてはそれぞれに長短があるが、共通しているのは、ここで述べられているのは「あるものの喪にある状態」である。では「あるもの」とは一体何か。ここで諸説が出てくる。しかもこれはソネ全体の性格を決定してしまうほどの重要な分岐点である。「古くなってしまった舞台装置、すなわち旧来の演劇」説(チボーデ)⁽⁴⁾、「リアリズム演劇の凋落」説(モーロン)⁽⁵⁾、「古い演劇の失墜」説(ボージュール)⁽⁶⁾、「旧来の演劇表現」説(ワルゼル)⁽⁷⁾、これに対して「マラルメ自身」とする説(スーラ、ヌーレ)⁽⁸⁾や「イプセン」説(メイヤー)⁽⁹⁾、「カトリック教会」とする説まである(コーン、マーシャル)。宗教儀式は確かに音楽を伴う一種の演劇であり、これに対して近代の新たな宗教であるワグナーの楽劇が澎湃として起ったと言えなくもないが、

これはやや強引な解釈であろう。カトリック教会でなければならぬ決定的な理由に欠けている。「イプセン」説は論外として、ここに別に「ワグナー」とする説もあり（Y.-A. フェーヴル）⁽¹⁰⁾、これはなかなか魅力的な解釈である。《この最初の四行詩はわれわれをバイロイトへ、ワグナーの死による喪にまだ服している楽劇芸術の殿堂へと運ぶ。》⁽¹¹⁾確かにワグナーは死んだばかりである。（1883年2月ヴェネツィアにて死去）後半の三行詩ではバイロイトの劇場を思わせる表現も出てくる。（un parvis né pour leur simulacre ——先ほどの「カトリック教会」説はこの«parvis»との対応で出てきたものであろう）しかしこの説を唱えたフェーヴルは«un tassement du principal pilier»を「この音楽家の栄光の強化」と解している。⁽¹²⁾ un tassement は大方の評釈者が指摘するように、「強化」ではなく「沈下」あるいは「崩壊」である。そうでなければ le manque de mémoire（記憶の欠如、すなわち忘却）と繋がらない。したがって un tassement が消滅を意味する語である以上、それがワグナー自身を指すとは考えにくい。principal pilier（主要なる柱）は確かにカトリシズムというような漠然としたものではなく、ある具体的な個人を示唆する隠喩だが、それをフェーヴルのように「ワグナー」ととらえることには無理があると言わざるを得ない。客観的に見て、1885年頃のワグナーはフランスではまだ正当に評価されておらず、「主要なる柱」などとは誰も思っていないのであつたのである。ではこれは誰を指しているのか。L.-J. オースチンが RHLF 誌に発表した *Hommage* に関する詳細な論文によれば、それはヴィクトル・ユゴーを指す言葉であるという⁽¹³⁾。オースチンはさまざまな例証によってこのことを証明している。それを逐一、ここで紹介する余裕はないが、オースチンの説は妥当なように思われる。ユゴーは1885年5月22日に死んでいる。その葬儀は盛大に行われた。（国葬であつた）1885年と言えばまさしくデュジャルダンが『ワグナー評論』を創刊した年であり、マラルメが *Hommage* を書いた年である。フランスでは83年のワグナーの死よりも数倍も大きな出来事であり、マラルメ自身もその死に大きな意味をあたえている。「既に喪の 木理模様の黒布の沈黙が」（鈴木訳）（已に波状線なす葬帷の沈黙）（秋山訳）「波うつ布のすでに喪にある沈黙が」（篠沢訳）といずれにおいてもその喪の状態が最近のものであることが表現されている。つい近頃亡くなったにもかかわらず、その死によって、すでにあるものが忘却の淵に沈められようとしている。それはワグナーの芸術ではなく、ユゴーに代表されるロマン派演劇であり、さらにワグナーとの対比で言えば、フランスの古い演劇である。この最初の四行詩の内容をオースチンが簡潔に要約しているのでそれを引こう。

《すでに喪に服している沈黙の中で、葬いの帷が古い演劇の舞台道具を蔽って、数多くの襷を広げている。この舞台道具は、古い演劇の主要なる代表者ヴィクトル・ユゴーの死とともに忘却の淵に沈む運命にあるのだ。》⁽¹⁵⁾

第一詩節がワグナー芸術を謳うものではなく、すたれはじめたフランスの劇芸術を表わすものだ、ということは、実は次の第二詩節とも関わりをもっていて、この二番目の四行詩の解釈によって逆に証明されるのである。第一詩節と第二詩節は一つのまとまりを持ったもので、第三詩節・第四詩節のワグナー礼讃と対比させられている。

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familial!
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire.

「呪文の書の 古めかしいが勝ち誇るわれらの歓喜、／肌身に染みる戦慄を 翼に載せて
撤きちらす／幾千の 熱狂する象形文字よ、 今は 寧ろ／わがために戸棚の奥に／呪
文の至楽を埋めてしまへ。」（鈴木訳）「いと蒼古な魔法書の勝鬨、／羽博く翼に親しき
戦慄搬ぶ／乱舞する千の 鬼語！／寧ろわがために櫃に閉ぢよ。」（秋山訳）「昔からの勝ち
誇るわたし達の呪文の試み、／千の熱狂を呼ぶヒエログリフ／翼にはためく親しみある戦
慄！／むしろ引き出しの奥へしまおう。」（篠沢訳）古いフランスの演劇はユゴーの死とと
もにすたれてしまった。さらにそれと兄弟関係にあるフランスの詩歌もワグナーの楽劇の
登場とともに色褪せようとしている。《魔法書》《象形文字》は文字に書かれた文学、詩
語、書物に他ならない。文学をこのように秘教的にとらえるのはマラルメによくある例で
ある。si vieil ébat triomphalをオースチンは『エルナニ』の勝利⁽¹⁶⁾と関連づけているが、
なるほどそのような暗示をこめていると言えなくもないけれども、ここはもっと大きく、
フランス詩人たちの（マラルメ自身も含めて）詩歌の栄光への努力と見做した方がよいか
と思う。《詩歌は一種の「魔術」であり、詩人は「文芸の魔術師」、詩句は「呪文の表
現」である。詩人がその魔術を閉じ込める書物とは即ち「魔法書」のことである。》（オー
スチン）

Hommage より前に、マラルメはワグナー論を書いて、デュジャルダンの雑誌に掲載さ
れたことはすでに述べた通りだが、実を言えば、この *Hommage* はワグナー論の韻文化と
言えるほど、その基本構造が酷似しているのである。*Hommage* 創作の経緯を考えると、
このソネはむしろワグナー論の余滴とすら言える。彼の演劇観を見る上で、『リヒェルト・
ワグナー、あるフランス詩人の夢想』の方がはるかに重要な意味を含んでいる。それはと
もかく、この評論の中からここで今問題にしている2つの四行詩と関わりが深いと思われ
る個所を引用しよう。

彼（ワグナー）が現われたときの演劇は、まったく老衰と呼ぶ他はない状況にあって、
それほど「虚構」が粗雑な要素でこしらえられていた。登場人物と筋書きが現実に存在
するものと信ぜよ、ただひたすら信ぜよ、信ずればそれでよい、というように、いきなり、
むしろむしろ観客に押しつけるような「虚構」であった。⁽¹⁷⁾

演劇の傑作はこうした「音楽」という喚起のための手段を持っていなかったので、悲
しいかな！われわれの式典のためにほとぼり出るといふ希望もなく、書物の敬虔な紙
面の中に葬られ閉じ込められてしまったのである。⁽¹⁸⁾

しかしワグナーの楽劇はこの閉じ込められていた犢皮紙の楽譜から飛び出し、金色のトラ
ンペットの音を鳴り響かせたのだ——という具合に最終詩節の三行詩 《Trompettes tout

Hommage (à Wagner) をどう読むか

haut d'or pâmé sur les vélins, / Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre / Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.▶ へと直接に結びついていくのだが、Notre si vieil ébat というフランス詩歌の方は、旧来の演劇と同様にワグナーの前で口を噤み、《書物の敬虔な紙面の中に》、このソネの表現で言えばune armoire(家具)の中に閉じ込められてしまうのである。最近になってこのソネに関するマラルメ自身の註解の手紙が発見された。1886年2月17日付の陸軍大佐ポール・マチュー宛のものである。この大佐はマラルメの義理の母アンナの兄にあたる人で、*Hommage* 発表当時からマラルメにこの詩の解説を求めている。手紙の中でマラルメはこのように言っている。

この礼讃はややふくれ面をしています。お分りになると思いますが、これはむしろ詩人の憂愁なのです。詩人は古くからの詩の〔音楽や演劇に対する〕対決姿勢が崩れ、現代音楽の日の出を前にして詩語の壮麗さが色褪せるのを見ているのです。現代音楽の日の出——ワグナーがその最後の神なのです。⁽¹⁹⁾

マラルメがフランスの従来演劇や詩歌に不満を抱きつつワグナー礼讃のソネを書いたことに注意していただきたい。このことについては後に触れる。この第二詩節の四行詩についてもオースチンが要約しているのでそれを引用しよう。

《詩歌、このわれわれの芸術はかつては勝利を得、靈感の翼の親しげな顫動を撒き散らしながら、神秘的な記号であるこの詩歌は高みへと上昇していったが、現在では老いさらばえてしまった。むしろこれは投げ捨てなければならない。》⁽²⁰⁾

チボーデも同様に解釈していて、彼によれば《最初の四行詩は古い舞台装置、古い演劇が表現されていて、積もった埃がその凡庸さ、既知の陳腐さを表わしている。第二の四行詩はもはや翼の生えた歌を持たず、書棚を飾るものと化した古くなった詩歌を表わしている》⁽²¹⁾ということになる。つまり前半の2つの四行詩では否定的な芸術世界が表わされ、後半の2つの三行詩では現代の新しい演劇の神ワグナーの光輝に満ちた出現という、肯定的な芸術世界が描かれている、と見做すことができる。前半は死の世界、後半は生の世界と言い替えてもよい。ユゴーに代表されるフランス演劇の栄光も、マラルメ自身も含めたフランス詩歌の栄光も色褪せ、代わりにドイツから喧騒に満ちた、民族の《血統の秘密》を携えた、現代のパリに異民族の「伝説」を持ち込んだ、楽劇の神が華々しく登場してきた。*Hommage* 全体の内容を簡略に述べるとこのようになるだろう。以上がこのソネの少なくとも表面上の意味である。

*

マラルメのワグナー論とこのソネとの類似関係はすでに多くの諸家によって指摘されてきたことであるが、ただ一人、オースチンだけはこのことに異論を唱えている。

《何人かの批評家はこのソネは評論に述べられたことの繰り返しにすぎないと主張してきた。しかしこの二つを注意深く読むと、この主張は怪しくなってくる。ソネはワグナーの栄光に対する寛大な礼讃であるが、評論あるいは散文詩の方はワグナーの演劇への寄与に関する精妙な研究である。その調子はきわめて賞讃に満ちたものではあるが、しかしそれでも、この寄与の価値についてはマラルメは重大な保留をつけているのである。》⁽²²⁾

確かにオースチンの指摘する通りである。マラルメは諸手を挙げてワグナーを賞讃しているわけではない。《この外国人に対して私の抱く感情は複雑である》あるいは《文芸そのものの原理から発したものではないのではないか》という表現からも窺われるが、マラルメはワグナー芸術にある種の疑念を抱いている。彼が理想とする芸術は「民族の伝説」という《不思議な、新しい、しかし野蛮な幸福に酔う》ような、ドイツ的演劇とはまったく異なる地平に存在する。フランス精神は《厳密な意味で想像力が豊かで、抽象的で、したがって詩的である》以上、この精神が光輝を発するのはワグナーのように「伝説」の力を借りるのではなく、特定の場所や人物から解放された現代の「神話」の力によってである、とマラルメは説く。マラルメの評論はこのあたりから独自の演劇論の中核に入るのだが、ここではこの論議に深入りするのはやめて、マラルメがワグナーの楽劇とは別種の新しい理想の演劇を夢想していたことを心に留めていただきたい。それはフランス精神にかなった、音楽と詩歌とが緊密に結び合った演劇形態である。ドイツ人にとってワグナーの殿堂は《人類の、理想への旅の終点》であるかもしれないが、マラルメにとっては《聖なる山の中腹》にすぎない。マラルメはさらに遠く、高く、《あの恐しい絶対の峰の頂き》を見上げている。そこで先ほどのオースチンの指摘に戻るが、このように評論においてマラルメはワグナーを引きながらも、むしろ自己の芸術論を展開している。一方、ソネにおいては《寛大な礼讃》を述べているだけだとオースチンは言うが、果してそうだろうか。ソネをもっと注意深く読むと、たんなる礼讃の詩ではないことが分ってくる。表面上の意味とは別に、その裏にマラルメの《複雑な》思いが隠されている。先に挙げた手紙では《ふくれ面》をして、ドイツ音楽の光輝に嫉妬し、自分の国の演劇や文芸の衰退に《憂愁》の思いをかこっていると告白しているが、ただそれだけではなく、フランス精神にかなった理想の演劇を自分は自分なりに心に抱いているのだ、という矜持がこのソネには隠されているのではないかと。ソネもまた評論と同様、単純なワグナー礼讃の詩ではないのではあるまいか。ソネ寄稿を要請する次のデュジャルダンの手紙を読むと、その思いがますます深くなるのである。

《この詩作品の刊行は（1886年1月8日になると思います——わが第一年目の最終号です）ワグナーに関するものですが、ワグナーに関すると言っても外面的なものにすぎません。ところで、『ワグナー評論』が刊行する第一等の、あるいは唯一無二の詩作品は先生の詩以外にありません。ですから、どうかお考えいただけないでしょうか。今度の1月までに詩一篇を（どんなに短くてもよいのです！）書いていただけないでしょうか。すでに言いましたように外見上はワグナーに関する詩であっても、実質は完全に、絶対的に、先生のお書きになりたい詩でよろしいのです。》⁽²³⁾（傍点は論者）

Hommage (à Wagner) をどう読むか

このような要請を受けて、マラルメは *Hommage* をデュジャルダンに書き送ったのである。すでに何度も見たようにソネは表面上は確かにワグナー礼讃の詩であるように見える。しかしそれはただ詩句を水平的に読み下した結果にすぎない。マラルメの真意はこの詩句を垂直的に読み解いたときに露わにされる。垂直的に読み解く、とは脚韻に焦点を合わせることである。論者は最初の2つの四行詩を何度も吟んでいるうちに、その脚韻にひっかかるようになった。冒頭の詩行の脚韻から発せられた音の響きが次々にリレーしていくこの繋がりが気になりだした。それはこういう脚韻の繋がりである。

Le silence déjà funèbre d'une *moire*
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de *mémoire*.

Notre si vieil ébat triomphal du *grimoire*,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familial!
Enfouissez-le moi plutôt dans une *armoire*.

«*moire*»という語を起点にして、次々に«*moire*»から発せられた新たな語が連続していく——*mé-moire*, *gri-moire*, *ar-moire*。この四つの語はたんなる脚韻合わせのために並んだ語ではないように思われた。このように先頭の語を出発点として、その語を内に含んだ別の語が三つも連続していくというのは、きわめて異例のことである。(他にはわずかに *Victorieusement fui le suicide beau* を数えるのみである——*beau - tombeau - lambeau - flambeau*) まるでこの四語は各詩行の文脈とは独立して中空に浮んでいるような印象を与える。これらは意味論的にも共通しているものがありはしないか。脚韻を踏む語がただたんに脚韻を踏むためだけに並んでいるのではない、という例はすでに少年期の詩篇に顕著である。プレイヤー版に収められた詩篇中の«*azur*»(青空)はすべて«*pur*»(純粹な)と韻を踏んでいる。

Anges à la robe d'*azur*,
Enfants des cieux au cœur si *pur*,
(*Cantate pour la première communion*)⁽²⁴⁾

Qui brille, astre d'un soir, sur un orbe d'*azur*
.....

A, jusqu'à l'autre aurore, entouré son œil *pur*!
(*Sa fosse est creusée!*)⁽²⁵⁾

C'était l'âme de tout! la France au ciel d'*azur*
A pleuré de la voir fuir son beau soleil *pur*.

On la verra passer comme une ombre d'*azur*
Et le matin la fleur sera d'un bleu plus *pur*!
(*Sa fosse est fermée*)⁽²⁶⁾

Oh! que notre cœur soit plus *pur*

.....
.....

Dieu! n'en assombrisse l'*azur*!
(*La prière d'une mère*)⁽²⁷⁾

また『マラルメ詩集』においても、創作の苦悩を表わす<plume>(羽毛, ペン)と<amertume>(苦さ, 辛さ)とが脚韻を踏んでいたり(*Le Guignon, Les Fenêtres*), 詩的領土に達する過程が<science>(学)―<patience>(忍耐)という脚韻で強調されていたりしている(*Prose*)。したがってこの<moire>―<mémoire>―<grimoire>―<armoire>の連繋も何か特殊な意味を暗示しているのではあるまいか。moire とは「モアレ」, すなわち「光沢のある波形模様のついた織物」のことである。この波紋織は *Hommage* では喪の垂れ幕を示している。喪とはすでに述べた通り, フランスロマン主義演劇(あるいは広義に時代後れとなったフランス演劇そのもの)の死を表わしている。mémoireとは言うまでもなく「記憶」のことである。grimoire はマラルメが詩的魔力を暗示するとき好んで使う用語で「魔術書」を意味し, armoire は「家具」あるいは「戸棚」のことである。これら四語に共通するのは, その内部に何か隠されている容器というイメージを喚起する点である。波紋織の喪の沈黙は遭難, 沈没を連想させる。ロマン主義時代の詩人アロイジュ・ベルトランに寄せた草稿断片において, マラルメはベルトランを海の底に沈んだ輝かしき指環に見立てて, これが今や海上に浮び上がる, とその再評価を希願している。⁽²⁸⁾*Brise marine* や *Un coup de dés* を持ち出すまでもなく, 遭難や沈没はマラルメに親しいイメージである。波紋はその水面下に何ものかが沈んでいることを示している。すなわち, 再生の可能性を秘めたものを内包する容器である。死(不在)からの再生(再存在)の願いは grimoire (魔術書)と結びつけられたときにより強いものとなる。

Qui des rêves par plis n'a plus le cher *grimoire*,
Ni le dais sépulcral à la déserte *moire*,⁽²⁹⁾

この *Ouverture* においては不在者(エロディヤード)の再生は現実には否定されてしまうが, 同様の再生の希願が, 今度は grimoire-mémoire という脚韻の繋がりによって表現さ

Hommage (à Wagner) をどう読むか

れている詩もある。この場合の不在の存在は理想的な詩の世界である。

Hyperbole ! de ma *mémoire*

.....

Te lever, aujourd'hui *grimoire* (Prose)⁽³⁰⁾

armoire (家具) について言えば、これが死者たちの霊を封じ込めている一種の墳墓である、ということは *Igitur* において何度も示されたことであり、その点から考えれば、*moire, mémoire, grimoire* との意味の繋がりも明白であると言えるだろう。脚韻の最後の *-oire* が接尾辞である、という点もこの際特に強調しておきたい。というのも、*oir* という接尾辞は「<行為のなされる場><…するための道具>の意を表す」(白水社『仏和大辞典』) からで、取りも直さずそれは何ものかを発生させる場、あるいは道具という「容器」を指し示しているからである。マラルメその人がこの接尾辞を自己流に援用して、*rêver* (夢想する) という動詞から *«rêvoirs»* (夢想場あるいは夢想製造器?) という造語を作り出していることから見ても、*moire-mémoire-grimoire-armoire* に何ものかを生み出す (あるいは再生させる) 可能性を秘めた容器または場を予感させるべく、巧みに脚韻として配置した、ということは大いに考えられることである。

ではこの再生させるべき秘められた何ものかとは何なのか。通常、否定的に解釈される2つの四行詩に隠された、この肯定的な存在とは何か。先のワグナー論がたんなる讃辞ばかりの評論でないことはすでに述べた通りだが、マラルメはこの評論の中で自分なりに理想の演劇の形態を夢想していて、いずれはワグナーを越えた (音楽を伴う) フランス演劇、すなわち「現代の祝祭」が出現することを希望している。実はこの出現こそが、*moire-mémoire-grimoire-armoire* によってそれとなく暗示されていると思われるのである。その意味でこの *Hommage* もまたワグナー論をそのまま踏襲したものに他ならない。水平的に文脈を辿っていく限りにおいては決して現われ出ない隠されたマラルメの思いが、殷々と鳴り響く垂直的な脚韻の連繋によって秘かに立ち昇っているのである。

幾千の熱狂する象形文字よ、今は 寧ろ
わがために戸棚の奥に 呪文の至楽を埋めてしまへ。(鈴木訳)

乱舞する千の鬼語！
寧ろわがために櫃に閉ぢよ。(秋山訳)

翼にはためく親しみある戦慄！
むしろ引き出しの奥へしまおう。(篠沢訳)

grimoire-armoire を持つ二番目の四行詩の後半の二行である。 *Hommage* は主としてワグナーを讃えることを目的としたソネである。したがってワグナーとは別の、フランス独特

の理想の楽劇への思い、あるいは詩歌の再生の希願はこの際表面には出さないでおこう、これはむしろ自分だけのものとして胸中深く秘めておこう——これが「寧ろわがために」の意味である。それにもかかわらず、いやそれがためになおさら、と言うべきかもしれないが、マラルメの忠実な読者ならすぐに気づく、moire-mémoire-grimoire-armoire というマラルメ愛用の、高い詩的価値を持つ語の脚韻を連続させることによって、この矜持の思いを自国の読者にそれとなく示したのではあるまいか。

(昭和63年9月13日受理)

註

- 1) 『マラルメ詩集』(鈴木信太郎訳)岩波文庫, 1963. pp.114—115.
- 2) 『マラルメ詩集』(秋山澄夫訳)角川文庫, 1953, pp.150—151.
- 3) 『世界名詩集大成・フランスⅡ』平凡社, 1962, pp. 174—175.
- 4) Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1930, p.307.
- 5) Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, Denoël, 1944, p.178.
- 6) Pierre Beausire, *Stéphane Mallarmé Poésies, Gloses de Pierre Beausire*, Librairie Honoré Champion, 1974, p.179.
- 7) Pierre-Olivier Walzer, *Mallarmé*, Seghers, 1973, p.222.
- 8) Camille Soula, *Gloses sur Mallarmé*, Ed. Diderot, 1946, p.51.
Emilie Noulet, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1940, p.271.
- 9) cf. *Stéphane Mallarmé, Poésies*, Lettres françaises, 1986, p.316.
- 10) *Mallarmé Œuvres*, Garnier, 1985, p.531.
- 11) *Ibid.*
- 12) *Ibid.*
- 13) L.-J. Austin, «*Le principal pilier*» *Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner*, in *RHLF* avril-juin, 1951, p.155.
- 14) cf. *Crise de Vers*.
- 15) Austin, *op. cit.* p.173.
- 16) *id.*, p.174.
- 17) *Œuvres complètes*, biblioth. de la Pléiade, Gallimard, 1974, p.542.
- 18) *Ibid.*
- 19) *Œuvres complètes Poésies*, Flammarion, 1983, p.315.
- 20) Austin, *op. cit.*, p.175.
- 21) Thibaudet, *op. cit.*, p.307.
- 22) Austin, *op. cit.*, p.161.
- 23) *Œuvres complètes Poésies, op. cit.*
- 24) *Œuvres complètes*, biblioth de la Pléiade, *op. cit.*, p.3.
- 25) *id.*, p.5.
- 26) *id.*, p.8.
- 27) *id.*, p.13.
- 28) Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, Flammarion, 1972, p.21.
- 29) *Œuvres complètes* biblioth. de la Pléiade, *op. cit.*, pp.42—43.
- 30) *id.*, p.55.
- 31) *id.*, p.718.